



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
LETRAS – LÍNGUA ESTRANGEIRA MODERNA OU CLÁSSICA

ANDERSON SOARES FREIXO

**CHARLES BUKOWSKI: O PAPEL DO AUTOBIOGRÁFICO NA CRÍTICA DO
TRABALHO MODERNO EM *FACTÓTUM***

Salvador

2016

ANDERSON SOARES FREIXO

**CHARLES BUKOWSKI: O PAPEL DO AUTOBIOGRÁFICO NA CRÍTICA DO
TRABALHO MODERNO EM *FACTÓTUM***

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras – Língua Estrangeira Moderna ou Clássica, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Letras – Língua estrangeira moderna (Inglês).

Orientadora: Profa. Dra. Denise Carrascosa.

Salvador
2016

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Alexandre, pelo apoio e preocupação constantes.

À minha mãe, Maria Mirasselva, por todos os conselhos e por nunca haver duvidado de mim.

À minha irmã, Alessandra, pelo encorajamento, e pelas palavras de apoio.

A todos os amigos da faculdade, que fizeram de minha vivência universitária uma experiência muito prazerosa.

Ao professor Antônio Marcos Pereira e à professora Denise Carrascosa, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

À Luana Solidade, pela leitura crítica, os debates e trocas de informações, que ajudaram a enriquecer consideravelmente o conteúdo do trabalho.

A Lazaro Russo e a Fernando, que, sem sombra de dúvida, tornaram meu período de graduação muito mais agradável do que teria sido em sua ausência.

E agradeço especialmente à minha namorada Italva Figueredo, pelo amor e companheirismo, que, desde sempre, me motivaram a seguir em frente.

*“Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!
Pudesse a gente desprezar os outros
E ainda que co'os cotovelos rotos
Ser herói, doido, amaldiçoado ou belo!”*

(Álvaro de Campos)

RESUMO

Neste trabalho, buscarei analisar como Bukowski opera a mediação entre o ficcional e o autobiográfico em sua obra *Factótum*, procurando compreender o papel deste processo para a realização de uma crítica, por parte do autor, à sociedade capitalista industrial da década de 1940 nos Estados Unidos, e aos efeitos nocivos que o trabalho assalariado, nesse contexto, causa ao trabalhador. Para isso, contextualizarei a obra dentro do debate contemporâneo a respeito dos conceitos de ficção e autobiografia, para em seguida realizar um estudo comparativo entre passagens de *Factótum* e outros textos (escritos ou não) do autor, no sentido de propor a leitura da obra em questão no que diz respeito à temática do trabalho. Por fim, buscarei localizar a crítica do autor no contexto da pós-modernidade, procurando compreender como Bukowski se utiliza da escrita como gesto político.

Palavras-chave: Autobiografia. Pós-modernidade. Literatura norte-americana. Bukowski. Factótum. Trabalho.

ABSTRACT

In this work, I will analyze how Bukowski performs the mediation between fictional and autobiographic in his novel *Factotum*, aiming to understand the role of this process in the achievement of a criticism of the capitalist industrial society of the 40s in the United States, and the damages caused to the wage worker by the day-job in this context. For this, I will contextualize the position of the novel in the contemporary debate about the concepts of fiction and autobiography. Next, I will compare passages of the novel comparing them with other texts (written or not) from the author, in order to suggest that the theme of the novel is based on the problematics of the work. Finally, I will try to locate the author's criticism in the context of post-modernity, aiming to understand how Bukowski uses the writing process as a political gesture.

Keywords: Autobiography. Post-Modernity. North-American Literature. Bukowski. *Factotum*. Work.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO	9
2.1 O PAPEL DO LEITOR.....	10
2.2 PACTO ROMANESCO: FICÇÃO E MENTIRA.....	11
2.3 PACTO AUTOBIOGRÁFICO: BIOGRAFIA E VERDADE.....	12
2.3.1 A ilusão biográfica	12
2.3.2 A verdade biográfica	14
2.3.3 A proposta de Philippe Lejeune	16
2.4 A DISSOLUÇÃO DAS FRONTEIRAS	18
2.5 A ESCRITA BIOGRÁFICA DE BUKOWSKI	20
3 FACTÓTUM: UM RECORTE LABORAL.....	22
3.1 O FACTÓTUM ABENÇOADO - “SOBRE FÁBRICAS E CIDADES E CORAGEM E FEIÚRA E BEBEDEIRA”	22
3.2 <i>FACTÓTUM</i> E AS OUTRAS REESCRITURAS DE BUKOWSKI	24
4 <i>FACTÓTUM</i> COMO GESTO ESTÉTICO-CRÍTICO PÓS-MODERNO.....	31
4.1 A CRÍTICA SOCIAL DE CHINASKI.....	31
4.2 BUKOWSKI E A PÓS-MODERNIDADE.....	35
4.3 PRÁXIS ESCRITA COMO CRÍTICA ESTÉTICA.....	39
4.4 RETOMANDO O PACTO DE LEITURA.....	41
5 CONCLUSÃO	44
REFERÊNCIAS.....	46

1 INTRODUÇÃO

Charles Bukowski (1920 – 1994) foi um escritor, poeta e ensaísta estadunidense, nascido na Alemanha. Quando jovem, abandonou o curso de jornalismo e a família em Los Angeles e realizou uma série de viagens pelos Estados Unidos, se sujeitando a diversos tipos de subemprego para poder sustentar suas viagens, bebedeiras e os momentos de ócio durante os quais caminhava a esmo e escrevia seus contos. No início da década de 50, ingressou nos correios como carteiro e trabalhou, com algumas interrupções, nessa instituição durante quase 20 anos, até que finalmente, em 1969, teve oportunidade de abandonar seu trabalho, graças a uma pensão dada a ele por John Martin, editor da *Black Sparrow Press*, para que pudesse se dedicar à literatura. A soma de dinheiro recebida de John Martin passaria de um auxílio de 100 dólares mensais, na década de 70, aos 7.000 dólares de royalties mensais, em seus últimos anos de vida (BAUGHAN, 2004).

Bukowski começou a escrever ainda adolescente, e durante a década de 40 teve dois contos publicados em revistas de grande relevância no meio literário de seu país, mas apenas em meados da década de 50 e, principalmente durante a década de 60, pegando carona na explosão de revistas alternativas que surgiam para dar voz aos novos movimentos literários que emergiam nos Estados Unidos, como os *Beats*, os *Black Mountaineers* e os objectivistas, é que Bukowski começou a ganhar espaço no cenário literário alternativo estadunidense (DEBRITTO, 2012). Entretanto, embora Bukowski tenha publicado extensamente em grande parte das pequenas revistas alternativas da época, deixou sempre claro não ser adepto de nenhum desses movimentos especificamente (DEBRITTO, 2012).

Bukowski, que inicialmente havia tentado publicar seus textos em revistas de maior circulação, acabou encontrando nessas revistas alternativas, geralmente mimeografadas e de pouca circulação, o lugar ideal para publicar seus textos, recheados de cenas de sexo, bebedeira e violência, através de sua linguagem direta e próxima da oralidade, que alguns dos editores das grandes revistas já haviam lido serem impubescíveis.

A ampla circulação de textos de Bukowski durante a década de 60, certamente serviu de influência não só para o público em geral, mas também para a nova

geração de escritores. De acordo com Baughan (2004), a publicação, em 1965, de seu ensaio-manifesto *Um ensaio errante sobre a poética e a vida visceral escrito ao longo de seis cervejas (grandes)* na revista *Ole*, no qual, segundo o autor, Bukowski batia de frente com os valores da “Academia”, criticando o cânone literário, causou grande impressão no público e gerou uma enxurrada de cartas de fãs. Dobozy (2000), por sua vez, comenta a influência de Bukowski para alguns dos autores do gênero que veio ser conhecido pelo rótulo de *realismo sujo*.

Bukowski se utilizou, em grande medida, de suas experiências de vida para produzir sua literatura. Neste trabalho, procurarei analisar de que modo Bukowski operou a mediação entre ficcional e autobiográfico em seu romance *Factótum*, buscando perceber a importância do autobiográfico em sua estética, e como, através de sua escrita autobiográfica, Bukowski foi capaz de operar uma crítica contundente à sociedade moderna, em especial, às ilusões do *American Dream* estadunidense.

Para isso, primeiramente, irei expor uma discussão a respeito do estatuto do ficcional e do autobiográfico na literatura, buscando evidenciar os problemas que emergem da reflexão sobre as categorias genéricas *romance* e *autobiografia* e suas relações com a *verdade* na literatura, a fim de contextualizar a produção de Bukowski em relação ao entendimento contemporâneo a respeito de obras que apresentam certo grau de hibridismo em relação ao ficcional e o autobiográfico.

No segundo capítulo, procederei com um estudo comparativo, cotejando passagens de *Factótum* com a de outras produções de Bukowski, como contos, cartas e trechos de entrevista, de modo a propor a leitura da obra em questão como um recorte laboral da biografia de Bukowski.

No terceiro capítulo, analisarei mais detalhadamente as estratégias de resistência utilizadas por Chinaski, protagonista de *Factótum*, à lógica do capitalismo industrial estadunidense da década de 40, buscando situar a crítica de Bukowski no contexto das discussões recentes acerca da pós-modernidade. Por fim, analisarei o papel da escrita autobiográfica na ética e na estética de Bukowski, propondo o ato de escrever ao mesmo tempo como gesto político de resistência e de crítica social e estética, retomando a discussão deixada em aberto no primeiro capítulo de modo a refletir sobre o estatuto da verdade na obra de Bukowski.

2 AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO

Em primeiro lugar, devemos levar em consideração que termos como *romance*, *poesia* ou *conto*, consistem, antes de mais nada, em rótulos que desempenham a função taxinômica de “encaixar” uma ampla massa heterogênea de obras em um número limitado de tipos de produção literária, denominados de *gêneros literários*. Entretanto, essa tarefa tem se tornado cada vez mais árdua, levando em consideração a tendência cada vez maior da literatura contemporânea de desafiar os limites de gênero (e da própria arte).

A classificação genérica é especialmente complexa em relação aos gêneros *romance* e *autobiografia*, que partilham de uma semelhança (ou até mesmo coincidência) estrutural, pois embora seja fácil constatar a natureza ficcional de determinadas obras, em outros casos o autobiográfico emerge de forma mais discernível no romance, desestabilizando, em maior ou menor grau, a ideia de gênero, enquanto que, da mesma forma, a suspeita de ficcionalização pode emergir na obra autobiográfica e gerar efeito semelhante, o que levará Klinger (2006, p. 41), referindo-se aos estudos de Paul de Man sobre Proust a afirmar que “[...] a distinção entre autobiografia e ficção não seria, para ele, uma polaridade ou/ ou, mas um indecidível¹”.

Por outro lado, independentemente das semelhanças entre tais gêneros, há, certamente, uma diferença de proposta por parte do autor que escreve um romance e o que escreve uma autobiografia. Mais especificamente, o autor de um romance ou de uma biografia busca estabelecer vínculos diversos com o real ou com o ficcional. Mas essa constatação traz consigo uma nova série de complicações: é possível narrar o real, ou, pelo menos, é possível dizer a verdade numa narrativa? O que é a verdade? Se a autobiografia diz a verdade, a ficção mente? E o romance autobiográfico, por exemplo, ele mente ou diz a verdade? No decorrer deste capítulo discutirei essas questões trazendo, para isso, a figura do leitor para o centro da discussão, me guiando através de um eixo pragmático da produção e recepção literárias.

¹ *Indecidível* é um conceito oriundo da filosofia de Jacques Derrida que diz respeito a um “Elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética.” (SANTIAGO, 1976, p. 49)

2.1 O PAPEL DO LEITOR

Quando afirmo que num romance ou numa autobiografia o referencial e o ficcional não operam como um par de elementos opostos, em que a presença do primeiro implicaria a ausência do segundo e vice-versa, já se delineia aí a suspeita de que toda classificação genérica implicará sempre um certo nível de arbitrariedade, o que não significa dizer que os gêneros ficção e autobiografia se referem, no fundo, a uma mesma coisa. Na verdade, o que buscarei ilustrar aqui, alinhado com a perspectiva da *teoria da recepção*, é que a autobiografia se diferencia do romance, para o leitor, justamente quando é apresentada a ele como tal, e vice-versa, pois o próprio gênero sob o qual a obra se apresenta é que norteará a leitura da mesma.

De acordo com Jauss (1970 *apud* COSTA LIMA, 2002, p. 285), um dos fundadores da teoria da recepção,

toda obra literária pertence a um gênero, o que implica afirmar pura e simplesmente que toda obra supõe o horizonte de uma expectativa, ou seja, um conjunto de regras preexistentes para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa.

Essas regras preexistentes, entretanto, não são fixas ou imutáveis. Pelo contrário, o gênero está sujeito às mudanças sociais e históricas e mesmo num momento histórico específico, suas marcas não são claramente discerníveis. De acordo com Luiz Costa Lima (2002, p. 286), “o gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e a produção – sem que, entretanto, se presuma que as marcas orientadoras sejam as mesmas.” Essas marcas fazem parte do *horizonte de expectativas* de certa comunidade de leitores, isto é, o “conjunto de hipóteses compartilhadas que se pode atribuir a uma geração de leitores” (COMPAGNON, 1999, p. 212). Esse horizonte de expectativas se encontra numa relação dialógica com a produção literária, no sentido de que a expectativa de uma comunidade de leitores em relação a uma nova obra é determinada pelas experiências dessa comunidade com obras anteriores pertencentes ao mesmo gênero que essa nova obra, mas no momento dessa nova leitura, os leitores atualizam seu horizonte de expectativas, pois a nova obra não necessariamente irá reproduzir o que se espera do gênero, mas pode também romper ou modificar essas expectativas (COMPAGNON, 1999).

Em diálogo com a noção de expectativa trazida pela teoria da recepção, abordarei os gêneros ficção (mais especificamente, o romance) e a autobiografia através da noção de pacto de leitura, que concebe a leitura de determinada obra como uma relação contratual que se estabelece entre autor e leitor e que definirá a expectativa de leitura deste último em relação à obra. Como veremos, para que esse pacto seja possível, a consciência do gênero da obra torna-se fundamental. No decorrer da discussão, tentarei responder também àquelas questões que ficaram em aberto no início do capítulo.

2.2 PACTO ROMANESCO: FICÇÃO E MENTIRA

A escrita ficcional está intimamente ligada ao advento do gênero romance, como podemos perceber através dos apontamentos de Gallagher (2010, p. 630):

Aparentemente, os romancistas do século XVIII libertaram a ficção ao renunciarem às tentativas daqueles que lhes antecederam de convencer os leitores de que suas histórias eram verdadeiras ou, de algum modo, diziam respeito a pessoas reais. Ao distinguirem explicitamente as próprias obras do tipo de referencialidade proclamado pelos outros gêneros literários, convenceram seus leitores a aceitarem o estatuto imaginário das personagens, aprisionando-as porém, nos limites do crível.

Ainda de acordo com a autora, “[...] a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como – sobretudo – da mentira” (GALLAGHER, 2010, p. 631). Pois, em oposição ao que ocorria com a fantasia, gênero que, por sua natureza, se afasta da referencialidade, no início do século XVIII, os leitores comuns consideravam as narrativas ficcionais que não fossem visivelmente inverossímeis como mentiras:

Se não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais e, portanto, incorriam com facilidade na acusação de fraude ou difamação; e habitualmente eram consideradas culpadas. (GALLAGHER, 2010, p. 632)

Desse modo, quando da leitura de uma obra de ficção, estabelece-se entre leitor e obra um pacto de leitura, em que o leitor encontra-se ciente de que as personagens e fatos narrados não correspondem necessariamente a pessoas e acontecimentos reais, ao mesmo tempo em que não se sente “enganado” pela obra, afinal, “quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo

de tergiversar a verdade” (SAER, 2012, p. 2)”. Quando lemos um romance, há um acordo de certo modo implícito em que o autor nos diz que não está narrando fatos verídicos e o leitor aceita ler essa narrativa sem criar uma expectativa de veracidade. A prática da escrita e da leitura da ficção se estabelece então não no campo do falso, mas sim num campo onde a incredulidade se encontra em suspenso (GALAGHER, 2010), a partir de um “acordo consensualmente baseado na chamada ‘suspensão voluntária da descrença’ e orientado no sentido de se encarar como culturalmente pertinente e socialmente aceitável o jogo da ficção.” (REIS; LOPES, 1988, p. 44).

2.3 PACTO AUTOBIOGRÁFICO: BIOGRAFIA E VERDADE

Klinger afirma que a autobiografia, bem como outros gêneros contidos sob a denominação geral de *escritas de si*, tais como memórias e diários, “está rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe.” (KLINGER, 2006, p. 41). Mas o que significaria dizer que não existe autobiografia “pura”?

2.3.1 A ilusão biográfica

A discussão sobre a impossibilidade de se “escrever a vida de um indivíduo”, de acordo com Giovanni Levi, ocorre já no século XVIII, com a publicação do romance *Shandy*, de Sterne, que ressalta “a extrema fragmentação de uma biografia individual”, que se traduz “pela constante variação dos tempos, pelo recurso a incessantes retornos e pelo caráter contraditório, paradoxal, dos pensamentos e da linguagem dos protagonistas.” (LEVI, 2006, p. 170). Tal técnica é considerada por Levi como “um meio eficaz de construir uma narrativa que dê conta dos elementos contraditórios que constituem a identidade de um indivíduo e das diferentes representações que dele se possa ter conforme os pontos de vista e as épocas” (LEVI, 2006, p. 170 - 171).

Theodor Adorno, em seu ensaio intitulado *Posição do narrador no romance contemporâneo*, aponta também para uma tendência ao subjetivismo no gênero romance, que teria suas origens no século XIX, em oposição ao objetivismo do

romance realista, ocasionada pela reificação do homem na modernidade e a descrença em relação a um sentido para a vida: “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p. 56). A própria narrativa, como modo confiável de representar a realidade, foi posta em dúvida: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” (ADORNO, 2003, p. 56). Adorno propõe então o que deveria ser o compromisso do romance moderno: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). Essa crise da representação no romance diz muito sobre o próprio sujeito moderno, que toma consciência do caráter fragmentário e relativo de sua identidade, bem como da arbitrariedade da representação realista da experiência, desnaturalizada por uma relação de desencanto e desconfiança com o mundo. A forma mais honesta de representar a realidade torna-se então o “antirrealismo” da narração subjetiva, na qual se torna explícita a falta de domínio por parte do narrador sobre a experiência narrada.

A literatura que surge nesse contexto histórico, do qual *Tristan Shandy* pode ser considerado predecessor, pode ser vista então como uma forma de expor as dificuldades de se comunicar uma vida em sua totalidade através de uma narrativa, ou, ao menos, uma denuncia da ilusão de que a vida de um indivíduo poderia ser transposta numa narrativa tradicional, coerente e linear, ou, como se costuma dizer, “uma história com início meio e fim”.

De fato, Leonor Arfuch, utilizando-se dos conceitos de Emmanuel Lévinas aponta para a distinção entre narrar e comunicar, e, mais especificamente, entre o narrável e o dizível. Para Lévinas, o que é comum a todo ser humano é “a solidão de existir, o mais privado, o que não se pode compartilhar com ninguém” (ARFUCH, 2006, p 129). O existir é incomunicável, na acepção latina do termo *comunicar* de “estar em relação (comunhão) com’, ‘compartilhar” (ARFUCH, 2006, p. 130), embora seja narrável: “Apesar da impossibilidade de comunicar a existência, cada *eu* tem, no entanto, algo a comunicar de si mesmo [...] em que ‘dá testemunho’ de sua identidade” (ARFUCH, 2010, p. 130).

Mas, numa perspectiva psicanalítica, essa identidade sobre a qual “se dá testemunho”, não preexistiria à narrativa desse testemunho: “O sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio”. (KLINGER, 2006, p. 56. Grifos da autora).

Considerando ainda a constatação moderna de que “[...] o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório” (ROBBE-GRILLET apud BORDIEU, 2012, p. 185), a totalidade de uma vida pode ser inserida dentro desse campo do incomunicável, no qual o indivíduo padece da solidão de sua experiência única de existir no mundo. Entretanto, resta ainda ao sujeito a possibilidade de narrar essa existência, ficcionalizar-se, para então comunicar algo de si, ou seja, de sua própria ficção.

2.3.2 A verdade biográfica

É justamente devido a essa consciência de que a narração de si já é invariavelmente uma ficção que nascem os maiores questionamentos sobre os gêneros autobiográficos. Afinal, se a autobiografia é uma ficção, o que a diferenciaria de um romance? Como já vimos anteriormente, a diferença entre autobiografia e a ficção só se realiza efetivamente, quando o leitor se dirige a uma obra consciente do gênero que foi a ela previamente assinalado, pois cada gênero traz consigo um horizonte diferente de expectativas. Mas dentre as expectativas do leitor ante uma autobiografia, está justamente a de que o autor dessa obra está disposto a lhe narrar acontecimentos verdadeiros. Todavia, a questão da verdade de uma narrativa, embora já pacificada pela ótica psicanalítica apresentada anteriormente através de citação à Klinger, que considera a ficção de si “nem verdadeira nem falsa”, acaba se tornando problemática ao se transformar em um critério para a apreciação de determinada obra literária.

Juan José Saer (2012, p. 2), ao abordar os aspectos problemáticos da pretensão de veracidade das obras denominadas *non-fiction*, afirma que

Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o

obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal.

Como podemos observar a partir de Saer, os critérios interpretativos constituem um obstáculo para se alcançar a verdade. Mas o próprio ato de interpretar é indissociável da escrita autobiográfica. De acordo com Gudmundsdóttir (2003, p. 36):

Writing an autobiography entails choosing some memories and discarding others. More than that, it also means choosing a form for these memories, a narrative structure. In doing so the autobiographer consciously forgets (if that is possible) other interpretations of the same event, other memories that might contradict the one he or she writes about.²

Afinal de contas, escrever uma autobiografia é escrever sobre o passado. Para nos remeter ao passado é preciso consultar a memória, mas, por mais que um indivíduo se proponha a ser honesto em seus relatos, é impossível para ele reconstruir seu passado exatamente como ele ocorreu. Além da incerteza sobre a ordem cronológica dos acontecimentos narrados e das lacunas a serem preenchidas, o biógrafo de si mesmo não conseguiria escapar do exercício de interpretação de sua própria vida. Ou seja, sua atividade envolve um processo de racionalização das ações passadas no qual o autor busca transformar esse somatório de ações num todo coerente. De acordo com Bordieu (2006, p. 184),

[...] cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário.

Tal preocupação, entretanto, seria, ainda segundo o autor, uma ilusão retórica, que Sterne, como dito anteriormente, evidenciou já no século XVIII. Nesse sentido, Gudmundsdóttir (2003, p. 25), baseando-se em um trabalho de Maurice Halbwachs sobre memória, afirma:

² “Escrever uma autobiografia envolve escolher algumas lembranças e descartar outras. Mais que isso, também significa escolher uma forma para essas lembranças, uma estrutura narrativa. Ao fazer isso, o autobiógrafo conscientemente esquece (se isso é possível) outras interpretações do mesmo evento, outras lembranças que possam contradizer aquela sobre a qual ele ou ela escreve.” (Tradução minha)

[...] when reflection begins to operate, when instead of letting the past recur, we reconstruct it through an effort of reasoning, what happens is that we distort the past, because we wish to introduce a greater coherence.³

Sendo assim, para Gudmundsdóttir, o que ocorre na produção de uma obra autobiográfica é uma negociação constante entre o autobiográfico e o ficcional:

Life-writing can be said always to contain both autobiographical and fictional aspects, but an awareness of the problematics involved means the writer has constantly to negotiate the way in which the autobiographical and the fictional aspects of the writing process interact in the text. (2003, p. 5).⁴

Podemos notar, diante do que foi exposto, que o maior problema a respeito da verdade na escrita autobiográfica é a impossibilidade de apreender a verdade sobre a vida humana, porque para narrar uma vida é preciso interpretá-la, e o próprio processo de interpretação “distorce” o passado a ser narrado.

A esse respeito, Philippe Lejeune (2008, p. 104), afirma que “Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório.”

2.3.3 A proposta de Philippe Lejeune

Em oposição ao pacto romanesco, que se estabelece entre o autor de ficção e seu leitor, Philippe Lejeune desenvolveu então o conceito de pacto autobiográfico para se referir à relação contratualista entre o autor que escreve sobre si mesmo e seu leitor. Tal contrato consiste em uma espécie de pacto de sinceridade, através do qual o autor se comprometeria em manter um vínculo com a realidade referencial através do esforço "em contar sua própria vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade" (LEJEUNE apud PACE, 2012, p.54).

Ou seja, o pacto autobiográfico se estabeleceria num âmbito pragmático de leitura, no qual questionamentos sobre a natureza da verdade, a impossibilidade de dizer a verdade e afins, pouco teriam de relevantes. O importante seria a vontade do autor de dizer a verdade e a expectativa do leitor que, ao acompanhar a narrativa do

³ “Quando a reflexão começa a operar, quando ao invés de deixar o passado ressurgir, nós o reconstruímos através de um esforço da razão, o que acontece é que distorcemos o passado, porque desejamos introduzir uma coerência maior.” (Tradução minha)

⁴ “Pode se dizer que a escrita de vida sempre contém aspectos tanto autobiográficos quanto ficcionais, mas uma consciência da problemática envolvida significa que o escritor tem que negociar constantemente a forma com que os aspectos autobiográficos e ficcionais do processo de escrita interagem no texto.” (Tradução minha)

autor, crê que este último quis lhe comunicar algo verdadeiro. Dito ainda de outra forma, “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz”. (LEJEUNE apud KINGLER, 2006, p. 44)

Na maioria das vezes, esse pacto ocorre de forma clara, através de "justificativas, explicações, prévias, declaração de intenção, todo um ritual destinado a estabelecer uma comunicação direta" (LEJEUNE apud PACE, 2012, p. 57). Podemos dizer que firma-se o pacto autobiográfico a partir do momento em que o autor da obra comunica, de alguma forma, sua intenção de narrar para os leitores o que aconteceu em sua vida, suas lembranças, sua trajetória. Constrói-se assim, no momento da leitura, uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem. De acordo com Pace, “sem esse discurso preliminar, um texto autobiográfico não se distinguiria de um texto ficcional.” (PACE, 2012, p. 57).

Lejeune faz ainda uma objeção ao argumento de que a elaboração de uma autobiografia envolveria invariavelmente ficcionalização pois, “Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 104). Ou seja, para Lejeune, por mais que seja impossível dizer a verdade sobre uma vida – independentemente do que isso signifique – o autor de uma narrativa autobiográfica não cria uma narrativa deliberadamente inventada, mesmo que a imaginação inevitavelmente faça parte do processo de construção da obra.

Chamo a atenção, entretanto, para o fato de que, em seu argumento, Lejeune torna claro que considera a ficcionalização como um esforço consciente de “inventar”. Gudsmundóttir, por outro lado, utiliza em seus estudos um conceito mais amplo:

The word 'fictional' is used here to designate conventions and practices one associates with creative writing - such as structure, poetic or literary descriptions of people and places, ordering of events to create certain effects - rather than simply things that are 'made-up'.⁵

É essa concepção de ficcional como prática relacionada à escrita criativa, presente também na autobiografia, que o levará a considerar autobiografia como “arte referencial” (GUDSMUNDÓTTIR, 2003, p. 12).

⁵ “A palavra ‘ficcional’ é utilizada aqui para designar convenções e práticas associadas à escrita criativa – tais como estrutura, descrições poéticas ou literárias de pessoas e lugares, organização de eventos, para criar certos efeitos – ao invés de simplesmente coisas que são ‘inventadas’”. (Tradução minha)

2.4 A DISSOLUÇÃO DAS FRONTEIRAS

A partir do que foi exposto até aqui, podemos ter uma compreensão melhor a respeito dos objetos romance e autobiografia. Contudo, excluí da discussão, até o momento, outras obras que parecem se localizar num limiar entre a escrita biográfica e a ficcional. Elas consistem de uma série de produções contemporâneas, cada qual com sua singularidade, que têm sido reunidas sob o rótulo genérico de *autoficção*. O conceito de *autoficção*, longe de ser consensual, está relacionado a uma prática discursiva de ficcionalização de si, e seria um híbrido dos gêneros autobiografia e romance (ou, de forma mais abrangente, da ficção no geral).

Em sua palestra *Meditação sobre o ofício de criar*, que trata da escrita autoficcional do autor, Silviano Santiago utiliza o termo “contaminação” para se referir ao modo como os discursos autobiográfico e ficcional se relacionam em tais gêneros híbridos:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Se a presença do ficcional no autobiográfico e vice-versa já se provou inevitável, demonstrando assim uma aspiração natural à hibridez por parte desses gêneros, a afirmativa de Santiago poderia parecer redundante se não fosse por evidenciar o caráter *consciente* da prática hibridizadora do escritor contemporâneo, afinal, como vimos no final da subseção anterior, por mais que a ficcionalização seja inevitável na autobiografia, o autobiógrafo não “inventa” coisas deliberadamente, do mesmo modo que o autobiográfico surge no romance como material contingente, sem que haja garantias por parte do autor de que o fato narrado seja real.

Conforme demonstrado nas duas subseções anteriores, o estabelecimento do pacto romanesco ou autobiográfico trará implicações em relação à expectativa do leitor para com a obra, entretanto, o problema que se impõe com a autoficção é justamente a impossibilidade de se firmar um pacto entre autor e leitor. De acordo com Luciene Azevedo (2008, p. 38), “a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio

precário de um hibridismo entre o ficcional e o auto-referencial, um entre-lugar indecidível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor”.

Ainda de acordo com a autora, “O conceito de autoficção, tal como entendido por Doubrovski [criador do termo] (apud Laouyen, s.d.), inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante, e que todo desejo de ser sincero é um *trompe-oeil*” (AZEVEDO, 2008, p. 35). Sendo assim, da mesma forma que a constatação da ilusão da racionalidade levou o artista moderno a buscar formas de representações “irracionalistas” e, por conta disso, mais “reais” que os textos realistas, como apontado por Adorno, através da consciência de que toda narração de si é ficcionalizante, o escritor contemporâneo pode explorar a artificialidade da escrita de si, mesclando deliberadamente o auto-referencial ao ficcional, apontando assim para o caráter ilusório da autobiografia.

Além da autoficção, fenômeno relativamente novo no universo literário, ainda resta o caso do romance autobiográfico. De acordo com Diane Klinger (2006, p. 50), baseando-se em classificação de Philippe Gasparini, no romance autobiográfico “A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação”, conseqüentemente, o próprio pacto de leitura se configuraria instável. Além disso, não poderia ser confundido com autoficção, pois “O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade, mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança” (KLINGER, 2006, p. 50).

Entretanto, o próprio conceito proposto por Gasparini de autoficção (um romance em que há uma coincidência entre o nome do autor e o do personagem), está longe de ser consensual (divergindo, inclusive daquele trazido por Luciene Azevedo), e o termo surge com sentidos diversos tanto em outros teóricos quanto em outros escritores que afirmam produzir este tipo de obra. Isso torna muito difícil a tarefa de discerni-lo do romance autobiográfico e, em alguns casos, da ficção pura e simples, e uma discussão mais aprofundada sobre este problema foge ao escopo deste trabalho. O que é importante ter em mente é que há no mercado editorial contemporâneo uma crescente quantidade de obras que fogem à classificação

tradicional de romance e autobiografia, “embaralhando” o horizonte de expectativas do leitor.

2.5 A ESCRITA BIOGRÁFICA DE BUKOWSKI

Em seu ensaio *Autobiografia e Ficção*, Philippe Lejeune chama atenção também para um fenômeno que observou na França. De acordo com o autor, devido à hostilidade dos escritores em seu país em relação à autobiografia, muitos tem adotado a prática da escrita de si, todavia rotulando suas obras como romances:

Eles mobilizam, dizendo claramente fazê-lo, a experiência pessoal, às vezes o próprio nome, brincando assim com a curiosidade e a credulidade do leitor, mas batizam “romance” textos nos quais dão um jeito de se entender com a verdade, tratando-a como bem querem. Essa zona “mista” é muito frequentada, muito viva e sem dúvida, como todos os locais de mestiçagem, muito propícia à criação. Usufruir dos benefícios do pacto autobiográfico sem pagar nenhum preço por isso pode ser uma conduta fácil, mas também propiciar exercícios irônicos plenos de virtuosismo ou abrir caminho para pesquisas das quais a autobiografia “autêntica” poderá tirar proveito. (LEJEUNE, 2008, p. 108 – 109)

Pode-se dizer que Bukowski foi um assíduo frequentador dessa zona “mista” da literatura. Pois embora tenha utilizado aspectos autobiográficos em grande parte de sua produção literária, incluindo aí o romance objeto deste trabalho, *Factótum*, não tomou para si o rótulo de autobiógrafo, nem tampouco assumiu o compromisso com o leitor de narrar fatos verídicos num “espírito de verdade” de maneira objetiva, ao mesmo tempo em que sempre assumiu o papel fundamental do autobiográfico em sua obra: numa carta endereçada à Jeff Waddle, em que falava sobre a influência de suas experiências pessoais em suas obras, por exemplo, chegou a confessar: “On the novels, I'm afraid they're more fact than fiction and I suppose in the real sense they can't be called novels.”⁶(BUKOWSKI apud BIGNA, 2005, p. 43). Entretanto, Bukowski se distancia do personagem-narrador ao atribuir-lhe o nome de Henry Chinaski, o que proporciona ao autor uma maior liberdade criativa no desenvolvimento da obra, aproximando-a do romance autobiográfico, de acordo com a classificação de Gasparini.

Permanece então problema da postura do leitor em relação à obra, pois, embora a obra nos seja apresentada como romance, são diversos os elementos

⁶ “Sobre os romances, temo que sejam mais fato que ficção e acredito que, no sentido real, eles não podem ser chamados de romances”. (Tradução minha)

paratextuais que podem nos levar a ler a obra como uma espécie de autobiografia (relatos de terceiros, referências a eventos narrados por ele em cartas, entrevistas, etc.). O leitor deveria então supor que Bukowski está sendo honesto, ou deve encarar a obra como uma ficção?

Voltarei a discutir esse problema no terceiro capítulo, propondo uma solução alternativa ao pacto ficcional/biográfico, entretanto, é importante ressaltar que quando se trata de analisar o horizonte de expectativas do leitor em relação a obras híbridas nos depararemos com a impossibilidade de apreender a experiência singular de uma pluralidade de leitores empíricos, até mesmo porque, embora o horizonte de expectativas diga respeito a um conjunto de experiências historicamente constituídas e socialmente partilhadas, o repertório individual do leitor guiará sua leitura de um modo distinto da leitura de outro, principalmente no que diz respeito a obras que fogem à produção tida já como tradicional. Assim, a experiência prévia com leituras de ficções autobiográficas e textos autoficcionais contribuirá para uma leitura mais consciente acerca das singularidades desse tipo de obra híbrida, bem como leituras anteriores de outras obras do mesmo autor e conhecimentos para-textuais, tais como declarações de intenção, entrevistas e biografias modificarão a experiência de leitura.

Por fim, é interessante notar que Bukowski também escreveu, em alguns momentos, textos diferentes narrando um mesmo episódio de sua vida. As reescrituras de Charles Bukowski nos trazem a rara possibilidade de estudar o processo de mediação entre o autobiográfico e o ficcional operado por ele, referente a um mesmo acontecimento, em momentos diferentes de sua produção literária. Através da reescritura, juntamente com suas correspondências e outras fontes, podemos então entrar em contato com interpretações alternativas dos fatos narrados, que, de outro modo, não teríamos oportunidade de conhecer.

No próximo capítulo, buscarei analisar como as interpretações alternativas disponíveis para comparação dialogam com aquelas inseridas na obra *Factótum*, buscando levantar hipóteses a respeito dos processos de mediação entre o ficcional e o biográfico na obra em questão, trabalhando com a ideia de que as “versões” presentes na obra contribuem para o delineamento de seu eixo temático, fundamental para o desenvolvimento de uma crítica por parte de Bukowski à sociedade moderna.

3 FACTÓTUM: UM RECORTE LABORAL

Factótum foi o segundo romance publicado por Bukowski, em 1975, quando o autor tinha 55 anos, embora, como veremos mais à frente, tenha sido idealizado muito antes de seu primeiro romance, *Cartas na Rua* (1971). O livro narra um período da vida de Henry Chinaski – protagonista de 5 de seus 6 romances e de muitos de seus contos –, em que ele tinha vinte e poucos anos e viajava pelos Estados Unidos trabalhando em vários subempregos durante a Segunda Guerra Mundial.

Neste capítulo, abordarei a questão do trabalho na obra, pois acredito ser este seu eixo temático mais evidente. A questão da temática da obra é de grande importância, pois, conforme expus no capítulo anterior, é impossível para um indivíduo narrar a própria vida sem que durante o processo proceda com um exercício de interpretação sobre ela. Tal prática interpretativa, por sua vez, obedecerá a certos critérios por parte do autor.

Embora a obra aqui analisada não se trate reconhecidamente de uma autobiografia, não podemos esquecer que Bukowski se utilizou, em grande medida, de elementos biográficos em seus romances, a ponto de afirmar que eles não seriam romances propriamente ditos. Desse modo, embora não se possa afirmar que seu objetivo tenha sido o de narrar a sua vida, a utilização de elementos biográficos na obra certamente demandou uma operação de interpretação e releitura. Sendo assim, a busca por evidências que ajudem a delinear um eixo temático, a partir da qual será produzida a obra, nos ajuda a compreender a seleção de determinados fatos e interpretações desses fatos operadas pelo autor em detrimento de outros fatos e interpretações.

3.1 O FACTÓTUM ABENÇOADO - “SOBRE FÁBRICAS E CIDADES E CORAGEM E FEIÚRA E BEBEDEIRA”

O tema do trabalho já começa por se delinear a partir do próprio título da obra: *factótum* é um termo utilizado para designar aquele que é contratado para executar todo tipo de serviços, em outras palavras, um *faz-tudo*. De fato, durante o romance, Bukowski fala sobre (ou pelo menos faz referência a) mais de 15 empregos diferentes, nos quais ele costumava trabalhar por não mais que duas semanas, apenas para ter dinheiro suficiente para beber e continuar viajando.

Fábricas de lampas fluorescentes, de ração pra cachorro e decorações natalinas; lojas de roupas, de autopeças; hotéis e jornais, são apenas alguns exemplos de lugares nos quais Chinaski trabalhou durante o período. Além do título da obra, podemos encontrar outras pistas sobre a proposta de *Factótum* nas correspondências do autor. Em carta de 27 de abril de 1947 endereçada a Whit Burnett, editor da revista *Story*, Bukowski escreve:

Acho que eu não conseguiria fazer um romance – não tenho o ímpeto, se bem que já pensei a respeito, e talvez um dia eu tente. *Factótum abençoado* seria o título, e seria sobre o trabalhador de classe baixa, sobre fábricas e cidades e coragem e feiura e bebedeira. Contudo, acho que, se eu o escrevesse agora, não prestaria muito. (BUKOWSKI, 2016a, p. 15)

Apesar de a carta ter sido escrita 28 anos antes da publicação de *Factótum*, a premissa da obra planejada por Bukowski permanece como uma boa síntese do livro de 1975: uma narrativa sobre o cotidiano de um trabalhador de baixa renda das zonas urbanas e suas viagens e bebedeiras.

Outro dado interessante se apresenta numa outra carta, datada de 9 de dezembro de 1954, para Caresse Crosby, Nela, ao inteirar Crosby acerca dos últimos acontecimentos de sua vida, Bukowski escreve: “Este factótum tem outro emprego servil.” (BUKOWSKI, 2016a, p. 24). O fato de Bukowski chamar a si mesmo um “factótum” nesta carta é interessante, pois sugere que ao intitular seu romance como *Factótum*, ele não apenas indica ou sintetiza a temática da obra, mas recupera, através do título, um traço de sua própria identidade, o que nos dá uma ideia da proximidade entre o autor Bukowski e seu personagem Henry Chinaski.

Factótum é constituído de 87 pequenos capítulos, em cada qual o autor narra um episódio específico da vida de Chinaski, não apresentando uma trama que se desenrole até chegar ao seu clímax e resolução final, como um romance tradicional. Ao invés disso, pode ser visto como um conjunto de “anedotas”, que obedecem a uma ordem cronológica. Embora através de uma análise dos dados biográficos disponíveis sobre o autor⁷ seja possível averiguar que os fatos que deram origem à narrativa se situam no espaço de uma década⁸, a passagem do tempo na narrativa é um aspecto um tanto problemático, pois apesar de o narrador nos informar, em

⁷ As principais fontes biográficas utilizadas neste trabalho foram as biografias *Charles Bukowski: Locked in the Arms of a Crazy Life* (1999), de Howard Sounes e *Charles Bukowski* (2004), de Michael Gray Baughan, além do site <https://bukowski.net/>.

⁸ De 1941, quando Bukowski abandonou a faculdade em Los Angeles e seguiu para Nova Orleans até 1950, quando ingressou nos correios.

alguns momentos, da passagem de tempo entre o episódio narrado em um capítulo e o seguinte, muitas vezes o capítulo novo se inicia sem nenhum indicativo de tempo, e é apenas através das referências à Segunda Guerra Mundial⁹ que podemos nos situar razoavelmente no tempo da narrativa. Considerando que os capítulos narrados na obra dizem respeito, em sua maioria, aos diversos trabalhos que Chinaski teve enquanto viajava pelos Estados Unidos, essa estratégia de “compressão” de experiências na narrativa nos permite enxergar o romance como um recorte laboral da biografia de Bukowski.

De fato, quando contrastamos alguns dos episódios narrados em *Factótum* com episódios semelhantes presentes em outros escritos do autor que têm como fundamento o mesmo fato, ou com suas lembranças em entrevistas e cartas, podemos observar como na obra o foco da narrativa recai sobre o trabalho, enquanto que nessas outras narrativas Bukowski aborda o mesmo episódio de modo diferente. Na próxima seção, trarei alguns episódios a fim de compará-los com outras narrativas do autor, buscando evidenciar a preponderância da temática do trabalho nas narrativas presentes em *Factótum*.

3.2 FACTÓTUM E AS OUTRAS REESCRITURAS DE BUKOWSKI

Entre os capítulos 17 e 20 de *Factótum*, Chinaski narra sua chegada a Nova York e sua breve experiência de trabalho colando pôsteres nos vagões do metrô. Ao chegar à conclusão de que o trabalho era muito perigoso, porque exigia que os funcionários andassem sobre trilhos do metrô a vários metros do chão, sem nenhum equipamento de segurança, Chinaski abandona seu posto e segue até o bar mais próximo. No capítulo seguinte, ele já está trabalhando numa fábrica de biscoitos caninos, da qual se demite após trabalhar por várias semanas, sempre bêbado. Finalmente, o capítulo 22 se inicia com Chinaski chegando à Filadélfia. Lá ele encontra um bar bastante movimentado onde há pessoas brigando e garrafas sendo arremessadas pelo ar. Então Chinaski se oferece para buscar um sanduíche para um dos clientes do bar por alguns trocados. Quando volta, aceita a proposta feita pelo dono do estabelecimento para limpar as persianas do lugar em troca de 5

⁹ No início do Capítulo 24, o narrador diz “Mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, quando era de se supor que houvesse uma escassez de mão de obra masculina, havia quatro ou cinco candidatos por vaga.”(p. 45). Mais a frente, no capítulo 42, ele diz “A certa altura, no meio de uma de nossas noites infernais, a Segunda Guerra Mundial terminou”. (p. 83)

dólares e bebida por conta da casa enquanto durasse o trabalho. Ao final do capítulo, depois de terminar de limpar as persianas com a ajuda de outros clientes e gastar os cinco dólares pagando bebida para todos, Chinaski retorna para sua pensão. O capítulo seguinte já se inicia com Chinaski chegando à St. Louis, onde consegue um emprego como despachante de estoque em uma loja de roupas femininas.

Em uma das entrevistas que Bukowski cedeu à Barbet Schroeder, compiladas na coleção *The Charles Bukowski Tapes*, Bukowski narra sua chegada à Filadélfia, vindo de Nova York, e como conheceu o bar onde vivenciou os episódios que mais tarde foram retratados não só em *Factótum*, mas também em muitos de seus contos e poemas, além de ter sido utilizado como o local de gravação de *Barfly* (1987), filme cujo roteiro foi escrito por Bukowski e que recupera alguns dos personagens narrados nessas histórias.

Enquanto em *Factótum* a narrativa muda de forma abrupta de Nova York para Filadélfia, sem que seja apresentada qualquer justificativa, em sua entrevista Bukowski afirma:

First I ended up in New York. Then, New York was so bad I thought: "I want to go to a nice, shady, quiet city. Everything is calm, the people are decent, there's no trouble. Philadelphia (what do they call it?) The City of Brotherly Love. I'll just go there where people are dumb, they don't fuck with anybody". I went there, it was tougher than New York.¹⁰

Então Bukowski descreve a primeira vez que entrou no bar, mencionando os mesmos elementos que estão presentes na narrativa de *Factótum*: a grande quantidade de pessoas, as garrafas sendo arremessadas e os homens brigando. Entretanto, diferentemente do que ocorre na obra, na entrevista Bukowski descreve suas impressões à respeito daquela primeira visita:

I said: "Boy, this is the place I want to be. Something's finally happening." Another bottle flew by, through the air. Crash! The bartender just poured another drink, he didn't say anything. I said: "This my Nirvana, everything's happening. Open violence. Decent open violence." [...] "This is my heaven. I'm gonna drink in this bar, I'm gonna fight like this and live like this. This is the thing that I'm talking about: this bar, this place." You know what happened? That night never repeated again. It was like they had all planned it

¹⁰ "Primeiro eu fui parar em Nova York. Então, Nova York era tão ruim que eu pensei: "Eu quero ir pra uma cidade tranquila, boa, sombria. Tudo seja calmo, as pessoas sejam decentes, não haja problema. Filadélfia (como a chamam?) A cidade do Amor Fraternal. Eu vou pra lá, onde as pessoas são estúpidas, eles não mexem com ninguém". Eu fui lá, era mais duro que Nova York." (Tradução minha)

for me. And the same people were there, and I waited and I waited. I waited two and a half years. I went away a year and I came back. I waited two and a half years again, I sat in a stool... There was never any night like that first afternoon. I was trapped into a dream that I wanted. That's all.¹¹

O primeiro contraste que podemos perceber entre as narrativas é que em *Factótum* a viagem de Chinaski de Nova York à Filadélfia parece obedecer a um certo ímpeto do protagonista por conhecer novos lugares e ter novas experiências, dando prosseguimento à mesma dinâmica que o teria feito viajar para Nova Orleans, Los Angeles e Nova York nos capítulos anteriores, além de mostrar os tipos de trabalho aos quais Chinaski estava disposto a se sujeitar para sustentar suas bebedeiras. Bukowski, pelo contrário, teria ido até lá em busca de mais tranquilidade (embora, no fim das contas, tenha se encantado justamente pela violência do bar), depois de se frustrar com a cidade de Nova York. Neste último relato, Bukowski também não faz referência a nenhum tipo de trabalho que tenha realizado, nem no bar, nem na Filadélfia. Ao invés disso, narra o encantamento e a sensação de pertencimento que teve ao visitar o local pela primeira vez, o que acabou por fazer com que Bukowski permanecesse na Filadélfia por dois anos e meio. Em *Factótum*, por outro lado, não há menção a essa sensação de pertencimento, capaz de fazer com que Chinaski se fixasse na Filadélfia por tanto tempo. O bar, que teve tanta relevância para Bukowski, transfigura-se, na obra, em mero ponto de parada entre Nova York e St. Louis. De acordo com Bigna (2005, p. 69), “Chinaski’s travels are characterised by a restless desire to escape what he perceives as the useless absurdity and horrors of a life of subservience and mediocrity”¹². Desse modo, a dinâmica trabalho/viagem desempenha na obra o importante papel de tornar manifesta a vontade de Chinaski de não viver de acordo com os padrões vigentes da sociedade e o desenvolvimento de uma estratégia de não-sujeição.

A história do trabalho no metrô em Nova York também foi narrada na coluna de Bukowski para o jornal *Open City*, intitulada *Notas de um velho safado*. A história

¹¹ “Eu disse: ‘Cara, esse é o lugar onde eu quero estar. Alguma coisa finalmente está acontecendo.’ Outra garrafa voou pelo ar. Crash! O bartender apenas colocou outra dose, não disse nada. Eu disse: ‘Esse é o meu Nirvana, tudo está acontecendo. Violência aberta. Violência decente e aberta.’ [...] ‘Esse é o meu paraíso. Eu vou beber nesse bar, eu vou lutar assim e viver assim. É disso que eu estou falando: esse bar, esse lugar.’ Você sabe o que aconteceu? Aquela noite nunca mais se repetiu outra vez. É como se todos tivessem a planejado pra mim. E as mesmas pessoas estavam lá, e eu esperei, esperei. Eu esperei por dois anos e meio. Fui embora por um ano e voltei. Esperei por mais dois anos e meio outra vez. Eu sentava num banco... Nunca houve nenhuma noite como aquela primeira tarde. Eu fui aprisionado num sonho que eu queria. É isso.

¹² “As viagens de Chinaski são caracterizadas por um impaciente desejo de escapar do que ele percebe como o absurdo inútil e os horrores de uma vida de subserviência e mediocridade.” (Tradução minha)

publicada na revista, na qual Bukowski também narra sua chegada à Nova York, é muito semelhante àquela narrada no romance. Entretanto, na revista Bukowski narra sua estadia em Nova York com alguns detalhes que não são mencionados no romance, como, por exemplo, a noite em que saiu de um bar, vestido com uma camisa fina e descobriu que havia perdido as chaves de casa, sendo obrigado a pegar um ônibus e andar de um lado para o outro para não morrer congelado. Além disso, enquanto em *Factótum* o capítulo que se refere à história do metrô termina com Chinaski indo em direção ao bar que avistara do outro lado da rua, no texto da revista, Bukowski afirma que avistou um bar, entrou, e ficou lá até o bar fechar, afirmando em seguida:

[...] deixei Nova Iorque pouco tempo depois, nunca mais voltei, nunca mais voltarei. As cidades são construídas para matar as pessoas, e há cidades de sorte e há as de outro tipo, a maioria do outro tipo. Em Nova Iorque você tem que ter toda a sorte. Isso eu sabia que não tinha. A próxima coisa que eu soube foi que estava sentado num bom quarto na parte leste de Kansas City escutando o gerente bater na empregada porque não tinha conseguido me vender o rabo. Era real e pacífico e sadio novamente. (BUKOWSKI, 2009, p. 49)

Como podemos perceber, além de não mencionar nenhuma fábrica de biscoitos caninos, nesta narrativa Bukowski afirma que depois de sair de Nova York, foi para Kansas City e não para a Filadélfia. Lá, em contraste com suas experiências ruins na cidade Nova York, havia conseguido um bom quarto, onde o barulho da empregada sendo agredida trouxera para ele a sensação de que as coisas estavam outra vez em seu devido lugar¹³. Novamente, aqui a narrativa nos transporta de um momento de tensão (as várias desventuras sofridas em Nova York) para um momento de repouso. Esse repouso não ocorre em *Factótum*, onde o protagonista abandona seu trabalho no metrô para narrar logo em seguida sua experiência de trabalho extenuante na linha de produção de uma fábrica de biscoitos caninos, de onde se demite, seguindo para a Filadélfia, onde irá realizar pequenos bicos no bar.

De fato, é possível perceber, que no início da obra, Chinaski se encontra num estado de contentamento, que se quebra no momento em que tem de procurar trabalho. Depois disso, são poucos os outros momentos de repouso que podem ser

¹³ Os episódios de brigas e de violência doméstica surgem com relativa frequência na obra de Bukowski, pois, em vários momentos de sua vida, fez parte de seu cotidiano. Bukowski fala brevemente sobre o assunto na compilação de entrevistas *The Charles Bukowski Tapes*, ao visitar uma antiga casa em que morou em Los Angeles.

percebidos na obra. Um desses momentos ocorre quando Chinaski conhece a personagem Laura e então vai para a casa de um magnata que só tem um braço chamado Wilbour, que então os leva num passeio de iate junto com outras duas mulheres. A esse respeito, é interessante notar que no romance a experiência da viagem, para a qual Bukowski dedica dois capítulos, dura apenas alguns dias. Em contrapartida, em seu ensaio intitulado *Um ensaio errante sobre a poética e a vida visceral escrito ao longo de seis cervejas (grandes)*, no qual Bukowski defende o rompimento com a estética tradicional da poesia em prol de uma poesia mais verdadeira, ele afirma:

Pode me chamar de cabeça dura se quiser, inculto, gambá, fique à vontade. O mundo me moldou e eu moldei o que pude. Já carreguei novilhos ensanguentados até o caminhão frigorífico e os pendurei pelas cartilagens em ganchos suspensos; [...] rastejei bêbado nos becos de costa a costa; fui frentista, trabalhei numa fábrica de biscoitos para cachorro [...] vivi um ano num iate, tentando aprender como dar a partida no motor auxiliar e fazendo amor com a mulher de um maluco rico de um só braço que se considerava um gênio do órgão e eu tinha que escrever o texto para suas malditas óperas, e eu passava bêbado a maior parte do tempo e ele também e o arranjo funcionou até o dia em que ele morreu, mas por que seguir com essa conversa? O assunto aqui é poesia. (BUKOWSKI, 2015, p. 71-72)

Como podemos perceber, neste ensaio, Bukowski elenca diversas de suas próprias experiências pessoais, incluindo aí o episódio de seu passeio no iate de um “maluco rico”, vivência que inspirou a passagem narrada em *Factótum*. Entretanto, aqui Bukowski afirma que morou durante um ano nesse iate. Em outro conto do autor inspirado nesse episódio, intitulado *Confissões de um homem suficientemente insano para viver com as feras*, Bukowski narra a história de forma muito semelhante àquela presente em *Factótum*, entretanto, neste conto ele afirma: “Aquela primeira viagem foi quase uma cópia exata de todas as viagens seguintes” (BUKOWSKI, 2010, p. 233), o que sugere que ocorreram diversas viagens de iate, e não apenas uma. O fato de Bukowski se referir em dois momentos às suas viagens de iate sugerindo que elas ocorreram por um espaço de tempo relativamente longo, enquanto que a viagem de Chinaski durou poucos dias, pode ser visto como mais um indicativo não só da operação de “compressão” de experiências, citado anteriormente, mas também de que em *Factótum* há uma maior preocupação em expor o caráter transitório das experiências de Chinaski, em oposição a uma possível permanência, onde o autor focaliza os momentos de tensão, referentes às experiências negativas tanto do ato de trabalhar quanto da miséria resultante de sua postura de não-sujeição ao trabalho.

Além do papel que o recorte laboral opera na estruturação da obra, a visão de mundo de Chinaski, que Bukowski procura nos comunicar, também desempenhará um papel preponderante no processo de mediação entre o biográfico e o ficcional no romance, pois mais do que descrever a relação do homem com o trabalho, *Factótum*, como buscarei evidenciar com mais detalhes no próximo capítulo, demonstra a postura singular de Chinaski em relação ao ato de trabalhar. Apresentando suas reflexões acerca do trabalho, e demonstrando a pouca importância que o vínculo com o trabalho tem para o personagem - no sentido de que serve para ele apenas como meio provisório de adquirir recursos para viajar e sustentar suas bebedeiras – Bukowski acaba por questionar uma série de valores burgueses, como a ambição, estabilidade e a busca por acúmulo de capital, operando assim uma verdadeira crítica contra a sociedade capitalista e, mais especificamente, contra o chamado *American Dream*.

Nesse sentido, muitos dos episódios narrados em *Factótum*, trarão, além de críticas diretas ao trabalho e à sociedade em geral, essas demonstrações de desdém para com o ato de trabalhar, através de atitudes de Chinaski que geralmente não são esperadas de funcionários que zelam pela manutenção de seu emprego, como por exemplo, sair durante o expediente em busca de um bar ou dormir no banheiro que se deveria, supostamente, estar limpando.

Uma passagem cômica que ilustra essa atitude em relação ao trabalho ocorre logo no início do livro, no capítulo 5. Chinaski havia sido contratado por uma distribuidora de revistas após convencer o seu entrevistador de que era um jovem ambicioso buscando uma empresa em que pudesse crescer profissionalmente. Depois de 3 ou 4 dias de trabalho, no dia do pagamento, Chinaski ouviu uma conversa entre dois outros empregados em que um deles comentava que havia recebido um aumento de dois dólares. No mesmo dia, Chinaski liga para seu chefe:

-Sr. Heathercliff?

-Sim?

-É o Chinaski.

-Sim, sr.Chinaski?

-Quero um aumento de dois dólares.

-Como?

-Isso mesmo. O motorista do caminhão ganhou um aumento.

-Mas ele está conosco há dois anos.

-Preciso de um aumento.

-Nesse momento, estamos lhe pagando dezessete dólares por semana e o senhor vem me pedir dezenove?

-Exatamente. Vou receber ou não?

-Não podemos oferecer isso.
-Então me demito.

E desliguei. (BUKOWSKI, 2016b, p. 14)

O desfecho cômico dessa história ocorre no início do capítulo seguinte, três dias depois do incidente, no qual Chinaski aceita, com muita naturalidade, trabalhar num jornal por doze dólares por semana.

Tal passagem demonstra uma certa postura de não sujeição ao trabalho por parte de Chinaski, uma forma de afirmar sua liberdade através da demonstração da facilidade com que pode romper seu vínculo empregatício. Entretanto numa carta de 1964 endereçada a Jack Conroy, Bukowski critica a sociedade moderna e, em especial, o trabalho, e começa a enumerar diversos trabalhos que havia realizado durante a vida (muitos dos quais Chinaski realiza em *Factótum*). Num determinado momento, ele escreve: “Trabalhei a \$17 por semana na Louisiana e fui demitido quando pedi um aumento de 2 dólares por semana. Isso foi em 1941” (BUKOWSKI, 2016a, p. 86). Ora, fica claro que Bukowski está se referindo ao episódio que inspirou a passagem de *Factótum* mostrada anteriormente: Nova Orleans está situada no estado de Louisiana, o ano de 1941 está compreendido no período abarcado pela obra, o mesmo pagamento, o mesmo pedido de aumento; entretanto, aqui temos duas versões da história: em uma delas Chinaski não consegue seu aumento e pede demissão, na outra, Bukowski pede um aumento e é demitido.

Não compete aqui procurar descobrir qual versão da história é a “verdadeira”, mas sim compreender que uma mesma história pode ser contada de muitas formas diferentes e que a versão narrada em *Factótum* está de acordo com um certo tipo de proposta dentro da obra, relacionada ao posicionamento ideológico de Chinaski em relação ao trabalho. A obra, constituída por uma série de demonstrações de não-sujeição por parte de Chinaski, como a demonstrada acima, bem como de reflexões críticas sobre o trabalho, funciona então como uma crítica ao funcionamento deste na sociedade moderna, em especial, na sociedade estadunidense de meados do século XX. No próximo capítulo, abordarei mais detalhadamente a crítica operada por Bukowski no romance, analisando como ela dialoga com certos aspectos da reflexão contemporânea sobre a modernidade, bem como o papel do autobiográfico na produção da crítica operada pelo autor.

4 **FACTÓTUM** COMO GESTO ESTÉTICO-CRÍTICO PÓS-MODERNO

A crítica operada por Bukowski através de seu personagem Chinaski abrange diversos aspectos (embora interligados) do trabalho. A seguir, elencarei aqueles que considero mais relevantes para a discussão a ser desenvolvida neste capítulo, trazendo alguns exemplos retirados da obra para ilustrá-los.

4.1 A CRÍTICA SOCIAL DE CHINASKI

Um dos principais elementos negativos do trabalho, criticado por Chinaski, diz respeito ao seu papel como elemento norteador na formação identitária do sujeito. Esse fenômeno é, em vários dos textos autobiográficos de Bukowski, encarnado na figura do pai de Chinaski/Bukowski¹⁴. Logo no início da obra, no capítulo 3, depois que é oferecido a Chinaski uma proposta de trabalho, que prontamente recusa, ele afirma:

Lembrei de como meu pai costumava chegar em casa todas as noites e falar do seu trabalho para minha mãe. A ladainha sobre o trabalho começava assim que ele cruzava a porta, continuava ao longo do jantar e se estendia até o momento em que meu pai gritava lá do quarto “Luzes apagadas!”, às oito da noite, para que ele pudesse descansar e recuperar as forças para o trabalho do dia seguinte. Não havia nenhum outro assunto, exceto o trabalho. (BUKOWSKI, 2016b, p. 10-11)

Podemos notar nesta passagem que para o pai de Chinaski o trabalho não era mero instrumento através do qual ele poderia prover seu sustento ou arcar com suas despesas, ao contrário, o trabalho invadia a esfera doméstica, transformando-se em assunto principal (senão o único), tornando impossível desvinculá-lo de sua própria pessoa.

Um outro aspecto importante da crítica de Bukowski diz respeito à rotina alienante do trabalho, que abarca desde o simples desconforto em relação à obrigação de ter de trabalhar por oito horas diárias em horários fixos, até a revelação da face sombria do modelo fordista de produção industrial, sobre a qual podemos ter um vislumbre na passagem do próprio capítulo 3, que diz respeito ao trabalho recusado por Chinaski: “Por sobre seu ombro, pude ver uma enorme sala escura. Havia uma mesa comprida, com homens e mulheres de pé, de ambos os lados. Eles

¹⁴ Em alguns dos textos de Bukowski, principalmente em seus primeiros contos, há uma relação mais direta entre autor e protagonista através da atribuição do nome de Bukowski ou de seu apelido, Hank, ao personagem.

tinham martelos com os quais golpeavam objetos à sua frente. (BUKOWSKI, 2016b, p.10). Sobre essa passagem, Daniel Bigna (2005, p. 67) afirma: “Chinaski describes a menacing and shadowy environment where workers pound objects like machines. This description invokes images of a netherworld where one’s individual identity becomes subsumed by the will of an unseen entity”¹⁵. Chinaski recusa este trabalho, mas terá uma experiência num ambiente muito semelhante na fábrica de biscoitos em que trabalhará em Nova York, já mencionada no capítulo anterior. Nesta passagem, Chinaski nos passa uma imagem muito mais detalhada deste tipo de ambiente de trabalho. Inicialmente ele aborda o aspecto maquinal do serviço desempenhado:

Tomei meu lugar. Um apito soou, e as máquinas entraram em ação. Os biscoitos caninos começaram a se mover. A massa recebia o formato e então ia para pesadas fôrmas de metal, com pontas de ferro.

Peguei uma bandeja, coloquei-a no forno atrás de mim. Voltei-me para frente. Ali estava a próxima fôrma. Não havia como retardar o processo. [...]

As chamas do forno se erguiam a cinco metros de altura. A parte interna era como a roda de um barco a vapor. Cada compartimento comportava doze fôrmas. Quando o responsável pelo forno (eu) havia enchido um dos compartimentos, acionava um dispositivo com o pé que fazia a roda girar, expondo o novo compartimento vazio. (BUKOWSKI, 2016b, p.37)

Se a situação descrita anteriormente invocava a ideia de um submundo, aqui temos uma ideia muito mais próxima do inferno pertencente ao imaginário cristão: um cenário de chamas imensas onde o homem está condenado a repetir os mesmos movimentos até a exaustão.

Depois de descrever a cena, o narrador afirma: “Se você chegasse a pensar em fazer esse serviço por oito horas, erguendo centenas de fôrmas, não conseguiria nem começar.” (BUKOWSKI, 2016b, p. 38), o que denuncia o caráter alienante e exaustivo deste tipo de atividade pois, de acordo com Chinaski, para conseguir chegar ao final do expediente de trabalho, o operário não deveria pensar sobre ele, em primeiro lugar.

Ou seja, se por um lado o trabalho pode ser visto como fator de grande relevância no processo de formação de identidade do sujeito, extrapolando então a esfera profissional para adentrar em todos os outros âmbitos de interação social, em

¹⁵ “Chinaski descreve um ambiente ameaçador e sombrio onde trabalhadores golpeiam objetos como máquinas. Essa descrição invoca imagens de um submundo onde a identidade individual se torna integrada pela vontade de uma entidade invisível.” (Tradução minha.)

contrapartida, no próprio ambiente de trabalho, ele pode operar um verdadeiro processo de desumanização, de coisificação, transformando o trabalhador em uma máquina não pensante. De acordo com Madigan (2010, p. 88):

Thinking is the crux of the issue. Chinaski, though outwardly foolish, weighs his options and makes conscious decisions; the other workers, and many supervisors, typically do not think at all, but rather adapt to the expectations of the employer, and in a broader view society, without argument.

Bukowski repeatedly describes blue-collar workers as automatons forced to sacrifice their identities in order to inhabit the repetitive, mindless, routinized nature of the job.¹⁶

Vale notar que essa “estratégia” de não pensar será novamente sugerida por Chinaski mais adiante, quando ele é incumbido de lustrar uma barra de latão na faixa de uma empresa de jornalismo, o que ele considera ser o trabalho mais estúpido dentre “uma série de trabalhos estúpidos” que já havia realizado. Entretanto, a estratégia é frustrada por seu próprio senso crítico: “A solução, decidi, era não pensar. Mas como se faz para parar de pensar? Por que eu havia sido escolhido para polir essa barra? Por que eu não poderia estar lá dentro escrevendo editoriais sobre corrupção municipal?” (BUKOWSKI, 2016b, p. 125).

Como já afirmei anteriormente, a crítica de Bukowski não se limita à mera explicitação do lado sombrio do trabalho, mas envolve toda uma postura e um conjunto de gestos por parte de Chinaski no sentido de não se sujeitar passivamente a essa lógica que critica. De fato, Russel Harrison (apud. BIGNA, 2005, p. 65) afirma, sobre a obra *Factótum*: “Bukowski offers a radical, generalized critique of work and its function in U.S. society and, for the first time, a strategy of resistance.”¹⁷ No decorrer da obra, podemos perceber que essa “estratégia de resistência” é desenvolvida por Chinaski em várias frentes. Uma delas diz respeito à relação entre trabalho e identidade.

Na sociedade de Chinaski, o trabalho está intimamente ligado ao que Anthony Giddens se refere como estado de segurança ontológica, definida por ele como a “crença que a maioria dos seres humanos têm na continuidade de sua auto-

¹⁶ “Pensar é o x da questão. Chinaski, apesar de externamente tolo, pondera suas opções e toma decisões conscientes; os outros trabalhadores, e muitos supervisores, tipicamente não pensam de modo algum, mas ao invés disso, se adaptam às expectativas de seu patrão, e, numa visão mais abrangente, da sociedade, sem discussão. Bukowski repetidamente descreve operários como autômatos forçados a sacrificar sua identidade de modo a ocupar a natureza repetitiva, estúpida e rotineira do trabalho.” (Tradução minha).

¹⁷ “Bukowski oferece uma crítica generalizada e radical do trabalho e de sua função na sociedade dos EUA e, pela primeira vez, uma estratégia de resistência”. (Tradução minha.)

identidade e na constância dos ambientes de ação social e material circundantes.” (GIDDENS, 1991, p. 95). Tal sentimento de segurança afastaria do indivíduo questionamentos capazes de torná-lo inseguro em relação à sua existência no mundo.¹⁸ Ainda de acordo com o autor, “a segurança ontológica e a rotina estão intimamente vinculadas através da influência difusa do hábito” (GIDDENS, 1991, p. 100). Qualquer distúrbio na rotina é capaz de gerar no indivíduo um certo estado de ansiedade existencial, pois “A previsibilidade das rotinas (aparentemente) sem importância da vida cotidiana está profundamente envolvida com um sentimento de segurança psicológica”. (GIDDENS, 1991, p. 100) A partir dessas considerações, podemos perceber como o aspecto rotineiro do trabalho estável pode contribuir para uma espécie de “tranquilidade existencial”. Não é de se espantar, então, que o trabalho muitas vezes passe do âmbito do “o que eu faço” para o do “o que eu sou”. Numa sociedade burguesa, em que a identidade não pode ser mais tão facilmente sustentada pela religião ou pelos laços comunais, o trabalho se torna uma ancoragem eficiente contra os anseios existenciais. Entretanto, em *Factótum*, Chinaski se recusa a desenvolver sua autoimagem utilizando o trabalho como parâmetro.

Contra o papel do trabalho na formação da identidade, uma das estratégias adotadas por Chinaski é a de afastar diretamente a possibilidade, por parte de terceiros, de vincular sua imagem a de um trabalhador. Quando Chinaski chega ao bar da Filadélfia, o personagem Billy propõe que ele limpe as persianas e pergunta “O que você faz?”, ao que Chinaski responde “Nada. Bebo. Vario entre isso.” (BUKOWSKI, 2016b, p. 40). No capítulo seguinte, quando Chinaski chega a St. Louis, um diálogo semelhante ocorre entre ele e a personagem Gertrude, que ele acaba de conhecer:

-Você é novo na cidade?
 -Sim.
 -Não está no exército?
 -Não.
 -O que você faz?
 -Nada.
 -Não trabalha?
 -Não trabalho. (BUKOWSKI, 2016b, p. 44)

¹⁸ Por exemplo, “Eu realmente existo?”, “Eu sou hoje a mesma pessoa que era ontem?”, “As outras pessoas realmente existem?”, “Isto que vejo diante de mim continuará a existir quando eu virar as costas?” (GIDDENS, 1991, p. 95-96)

Chinaski, que realmente não estava trabalhando em ambas as situações, não faz questão de se passar por um trabalhador contratado, ao mesmo tempo que também não se coloca como *desempregado*, o que não deixa de ser o estado do *trabalhador* quando este se encontra sem emprego. Considerando que quando uma pessoa pergunta à outra “o que ela faz”, espera uma resposta que a ajude a desenvolver uma imagem desse outro, ao responder que “não faz nada”, Chinaski paradoxalmente, pelo próprio caráter idiossincrático da resposta, opera um processo de autoafirmação, que é reiterado a cada vez que sai de um emprego. Sobre isso, Bigna (2005, p. 71) afirma que “In *Factotum*, Chinaski responds to the seemingly endless succession of menial jobs he works in by increasingly asserting his sense of self, and the freedom that comes with this assertion”¹⁹.

A recusa de Chinaski em permanecer no mesmo trabalho por um período prolongado de tempo exerce assim uma dupla função em sua estratégia de resistência: ao mesmo tempo que evita a entrada do trabalho no âmbito de sua identidade, também o permite escapar do caráter alienante do trabalho gerado tanto pela rotina irracional quanto pela natureza maquinal e extenuante da jornada de trabalho fordista. Cambiando entre breves momentos de sujeição ao trabalho e semanas de bebedeira e ociosidade, Chinaski consegue preservar tanto sua capacidade de reflexão crítica em relação à sociedade como seu senso de identidade.

4.2 BUKOWSKI E A PÓS-MODERNIDADE

A partir do que foi exposto até agora, podemos perceber que a postura de Chinaski em relação ao trabalho vai de encontro a alguns dos valores elementares da sociedade estadunidense de meados do século XX (muitos dos quais subsistem até hoje), tais como a vontade de acúmulo de capital e a fé no trabalho duro como meio de alcançar a realização pessoal e como contribuição pessoal ao progresso do país. Este conjunto de valores constitui um discurso indissociável do *ethos* cultural estadunidense comumente designado de *American Dream* que, por sua vez, dialoga diretamente com os “princípios sacrossantos da ética burguesa” dos “Capitães da Revolução industrial” que Bauman (2001, p. 164-165) irá observar sob o teto das

¹⁹ “Em *Factotum*, Chinaski responde à aparentemente interminável sucessão de subempregos nos quais trabalha afirmando progressivamente seu senso de identidade e a liberdade que resulta dessa asserção”.(Tradução minha.)

assembleias da prefeitura de Leeds, tais como “lei e ordem”, “Para frente” e “labor omnia vincit”²⁰

Chinaski nitidamente não compartilhava desses valores, vendo o trabalho por uma perspectiva muito mais crua (“Francamente, eu estava horrorizado diante da vida, o que um homem precisava fazer para comer, dormir, manter-se vestido.”²¹).

Daniel Bigna traça um interessante paralelo entre uma passagem de *Factótum*, que ilustra a indignação de Chinaski em relação ao caráter alienante do trabalho

Como, diabos, pode um homem gostar de ser acordado às 6h30 da manhã por um despertador, sair da cama, vestir-se, alimentar-se à força, cagar, mijar, escovar os dentes e os cabelos, enfrentar o tráfego para chegar a um lugar onde essencialmente o que fará é encher de dinheiro os bolsos de outro sujeito e ainda por cima ser obrigado a mostrar gratidão por receber essa oportunidade? (BUKOWSKI, 2016b, p. 76)

e *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus (apud BIGNA, 2005, p. 77),

Rising, tram, four hours in the office or factory, meal, tram, four hours of work, meal, sleep...according to the same rhythm – this path is followed easily most of the time. But one day the ‘why’ arises and everything begins in that weariness tinged with amazement.²²

Essa tomada de consciência pode ser vista como uma maneira objetiva de enxergar a natureza do trabalho na modernidade, quando despido dos discursos que o legitimam como prática social enobrecedora.

É possível traçar uma relação entre essa tomada de consciência e a “crise dos relatos” que, segundo Lyotard (2004), marca o início da pós-modernidade. O autor, que em sua obra *A Condição Pós-Moderna* procede com uma análise sobre as implicações dessa crise no campo do saber, afirma que a ciência moderna legitima a si mesma através de um discurso que terá como base algum grande relato. Tais relatos, como “a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza” (LYOTARD, 2004, xv), são definidos por Silviano Santiago (2004, p. 127) como “os grandes discursos produzidos no século XIX e explicadores da condição histórica do

²⁰ “O trabalho vence tudo”.

²¹ BUKOWSKI, Charles. 2016b. p. 55.

²² “Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou fábrica, refeição, bonde, quatro horas de trabalho, refeição, dormir... de acordo com o mesmo ritmo – essa trajetória é seguida facilmente na maior parte do tempo. Mas um dia o ‘porque’ surge e tudo começa nesse cansaço com um toque de assombro.” (Tradução minha.)

Homem ocidental, nos seus aspectos econômicos, sociais e culturais”. A incredulidade em relação a tais relatos causará então a deslegitimação dos metadisursos produzidos pelas instituições modernas.

Creio, entretanto, ser necessário esclarecer dois pontos problemáticos sobre esta proposta. O primeiro diz respeito ao próprio estatuto da pós-modernidade, pois tal conceito está longe de gerar consenso entre os teóricos. Giddens (1991), por exemplo, acredita que ainda não alcançamos a pós-modernidade e que estaríamos vivendo num estágio de modernidade radicalizada, resultante, em grande medida, pelo olhar da modernidade sobre si mesma (reflexividade da modernidade) e dos efeitos da crescente globalização. Para o autor, a pós-modernidade seria marcada pela superação das dimensões institucionais da modernidade (o sistema de estados-nação, a economia capitalista mundial, a ordem militar e a divisão internacional do trabalho). Bauman (2004), por sua vez, utilizará o termo *modernidade líquida*, em oposição à *modernidade sólida*, para descrever o estágio atual da modernidade, marcada, dentre outras coisas pelo *capitalismo leve*, que pode ser relacionado à era da informação, em oposição ao *capitalismo pesado* das grandes fábricas e do fordismo.

Um segundo ponto a ser esclarecido diz respeito à distinção entre a utilização do termo *pós-modernidade*, nos sentidos filosófico e sociológico, como o fazem Lyotard e Giddens, e o termo *pós-modernismo*, utilizado principalmente nas artes plásticas, literatura e arquitetura para se referir a uma ampla gama de produções artísticas e culturais contemporâneas.

Apesar desses pontos problemáticos, creio ser lícito, me limitando ao conceito de pós-modernidade trazido por Lyotard, propor a leitura de *Factótum* como uma crítica pós-moderna ao trabalho, da maneira como se manifesta no contexto sociocultural de Chinaski, pois através de sua escrita autobiográfica, Bukowski evidencia sua incredulidade em relação ao *American Dream* estadunidense e, de modo mais geral, aos princípios oriundos do humanismo liberal apropriados pelas instituições industriais e capitalistas como forma de legitimar procedimentos que, como já illustrei, promovem a da rotina alienante do trabalho, a exploração de mão-de-obra e a submissão do trabalhador à ambientes desumanizadores e coisificantes.

Dobozý (2000, p. 37-38), sobre o romance *Factótum*, afirma:

[...] he [Bukowski] describes the effects of wage labour upon the underclass, and where the machinery of late capital “stifles” the individual from enjoying the promise of American Democracy so effusively described by Whitman in *Song of Myself*. Rather than celebrating or lauding the capitalist landscape of America, Bukowski mourns the damaged, “mutilated” psyches and bodies rendered to the pursuit of money and social “advancement”.²³

Madigan (2010, p. 93), que em seu artigo *Henry Chinaski, Zen Master: Factotum, the Holy Fool, and the Critique of Work*²⁴ faz uma interessante comparação entre o comportamento de Chinaski e a conduta *Zen* budista, por sua vez, sintetiza o objeto da crítica de Bukowski em *Factótum* da seguinte maneira:

The corruption, lies, absurdity, boredom, humiliation, misery and identity-loss of the workplace are presented as facts that are self-evident yet which the overwhelming majority of people fail to see, or prefer not to. Most people, according to Bukowski-Chinaski, are afraid to stray from or question the norm and the assumptions surrounding it. Chinaski is undignified and silly, but, from Bukowski’s perspective, he is not as foolish as those people who work a job they hate in order to earn a pension, unhappily collecting it each month until they die, selling themselves and their ethics a little bit each day.²⁵

Em seu ensaio intitulado *Um ensaio errante sobre a poética e a vida visceral escrito ao longo de seis cervejas (grandes)*, Bukowski demonstra novamente como a relação com seu pai contribuiu para que ele adquirisse essa visão mais crítica em relação ao trabalho:

E, tendo observado meu pai, aquele monstro brutal que abastardou minha experiência sobre esta triste terra, percebi que um homem podia trabalhar a vida inteira e ainda assim continuar pobre; seus vencimentos se consumiam na compra de coisas [...] (BUKOWSKI, 2015, p. 66)

Por fim, é interessante notar como muito da postura de Chinaski em relação ao trabalho dialoga com tendências que vêm sendo analisadas por autores

²³ “Ele [Bukowski] descreve os efeitos do trabalho assalariado sobre as classes inferiores, e onde o maquinário do capital tardio ‘reprime’ o indivíduo de gozar a promessa da Democracia Americana, tão efusivamente descrita por Whitman em seu Canto de Mim Mesmo. Ao invés de celebrar ou louvar o panorama capitalista da América, Bukowski pranteia as psiques e corpos deteriorados e ‘mutilados entregues à busca pelo dinheiro e ‘avanço’ social” (Tradução minha)

²⁴ Literalmente: “Henry Chinaski, Mestre Zen: Factótum, o Tolo Sagrado e a Crítica do Trabalho”

²⁵ “A corrupção, as mentiras, o absurdo, o tédio, a humilhação, miséria e perda de identidade do ambiente de trabalho são apresentados como fatos que são óbvios, mas que ainda assim, a grande maioria das pessoas falham em perceber, ou preferem não fazê-lo. A maioria das pessoas, de acordo com Bukowski-Chinasky, têm medo de desviarem-se da ou questionar a norma e as premissas que a cercam. Chinaski é indigno e bobo, mas, pela perspectiva de Bukowski, ele não é tão tolo quanto aquelas pessoas que trabalham num emprego que detestam de modo a conquistar um salário, coletando-o tristemente a cada mês até morrerem, vendendo a si mesmos e à sua ética um pouco a cada dia.” (Tradução minha.)

contemporâneos que estudam o fenômeno da modernidade recente, que, para Lyotard, seria já a pós-modernidade. De acordo com Bauman (2001), no estágio atual da modernidade, o senso de continuidade, antes relacionado ao ideal iluminista de progresso e aperfeiçoamento da vida, deu lugar à descrença em relação ao futuro, contexto no qual "o trabalho não pode mais ser visto como o eixo seguro em torno do qual envolver e fixar autodefinições, identidades e projetos de vida". (BAUMAN, 2001, p. 175). Entretanto, enquanto que para Chinaski essa ruptura entre trabalho e autodefinição era, de certo modo deliberada, para Bauman, esse fenômeno é ocasionado, atualmente, pela facilidade maior com que o empregador pode desfazer seu vínculo com o empregado, em oposição com o que acontecia no contexto da indústria fordista, no qual a grande rotatividade de empregados era vista como pouco lucrativa por implicar despesas e tempo gastos com treinamento de funcionários novos.

No contexto atual, no qual ocorre essa "crise da continuidade", "a vida é uma sequência de episódios – cada um a ser calculado em separado, pois cada um tem seu próprio balanço de perdas e ganhos." (BAUMAN, 2001, p. 175). Essa última observação é interessante por nos remeter à própria estrutura de *Factótum*, que defini anteriormente como "anedótica", o que nos permite especular que o próprio modo como Bukowski narra as experiências de Chinaski sejam reflexo de uma impressão de continuidade precária da existência, típica da modernidade que Bauman denomina de líquida, e que Lyotard denominaria de pós-modernidade.

4.3 PRÁXIS ESCRITA COMO CRÍTICA ESTÉTICA

É importante notar também que no ensaio de Bukowski citado anteriormente, bem como em diversas entrevistas e textos, Bukowski demonstra também sua frustração não só com boa parte da produção literária com a qual havia entrado em contato, mas com outras produções pertencentes ao universo literário, como as críticas e resenhas que lia em revistas, por acreditar que tais obras consistiam de exercícios estéticos que nada tinham a informar de verdadeiro. Bukowski não conseguia perceber nessas obras algo que dissesse respeito à sua própria vida, ou à vida em geral: "as revistas não tinham nenhum compromisso com a realidade, não falavam do que acontecia nas ruas, sobre os bancos do parque, os rostos, a quase que completa falta de sentido da vida". (BUKOWSKI, 2015, p. 68)

Tendo isso em vista, é interessante notar que, se Bukowski buscava através da prática da literatura uma forma de se afirmar enquanto indivíduo, sua própria produção literária, orientada por um compromisso em narrar o que para ele era o verdadeiro, entrava em conflito com o que se esperava “tradicionalmente” de uma obra literária. Sobre isso, Debritto (2012, p. 8) afirma: “Bukowski did not want to conform to the strict rules, principles and guidelines of the quarterlies; his goal, if any, was to remain faithful to his own literary instincts [...]”²⁶ Ou seja, Bukowski não queria ser reconhecido apenas como escritor, mas como escritor de um *certo tipo de coisa*, escrito de *certa maneira*, que tornasse possível transmitir algo que ele intuía como sua verdade. A hipocrisia que Bukowski percebia na sociedade, ele também sentia na própria literatura, como podemos perceber através do ensaio citado acima, em cujo título já se pode vislumbrar a convicção do autor de que a poesia e vida “visceral” devem caminhar juntas. Os escritos do autor, que formam o espaço para operar sua crítica, acabam indo de encontro, por sua própria estética, à literatura tida como “publicável”, o que resulta disso é que a obra acaba por contestar os valores tanto da sociedade quanto da própria arte.

Um outro aspecto importante sobre a escrita de Bukowski é que o próprio ato de escrever um texto literário vai de encontro ao que se espera do cidadão moderno em termos de produtividade, no sentido de que, embora possa servir a propósitos diversos e obedecer a desejos de ordem subjetiva específicos, a materialidade do texto literário, diferentemente dos objetos produzidos pelos operários de uma fábrica, por exemplo, não tem em si uma utilidade prática imediata. Escrever pode ser visto, assim, como o oposto de laborar: ao se entregar a essa atividade, Bukowski não só consegue manter uma continuidade existencial que teria se negado a obter a partir de uma auto-imagem desenvolvida a partir do trabalho, mas também não se sujeita à imposição de ser um indivíduo produtivo para a sociedade do capital-trabalho. Segundo dados recolhidos por Debritto (2012, p. 9), num intervalo de 10 anos, Bukowski atingiu a impressionante marca de 444 aparições nas “little magazines”²⁷ dos Estados Unidos, o que levou o autor a ser considerado “o poeta mais amplamente publicado no cenário literário alternativo americano nos anos 60”

²⁶ “Bukowski não queria se conformar com as regras, princípios e diretrizes rígidas [revistas] trimestrais; seu objetivo, se algum, era permanecer fiel aos seus instintos literários” (Tradução minha)

²⁷ Nome dado a revistas literárias de pequena circulação, geralmente mimeografadas, que experimentaram um grande crescimento durante os anos 60 nos Estados Unidos e ajudaram a divulgar escritores dos movimentos literários que emergiram durante os anos 50 e 60, como os beatniks .

(DEBRITTO, 2012, p. 10)²⁸, embora Bukowski não recebesse nenhum tipo de pagamento por suas publicações em revistas alternativas. Desse modo, podemos considerar a escrita de Bukowski, a essa época, não só como meio através do qual opera sua crítica, mas também como gesto político por si só, na medida em que intervinha no cenário ideológico do imaginário social de que fazia parte, rasurando a relação entre trabalho e acúmulo de capital.

Vale destacar que, embora Bukowski tenha escrito prolificamente sem obter nenhum tipo de remuneração com isso durante muitos anos, a partir da década de 70, com a publicação de seus primeiros romances, até o fim de sua vida, Bukowski gozou de grande reconhecimento no cenário literário tanto dos Estados Unidos quanto da Europa, que gerou para ele grandes rendimentos. Sobre isso, Dobozy (2000, p. 293) comenta: “Bukowski has [...] defied a system of production and reward by growing rich upon the writing of poverty, by exploiting the conditions of capitalism to create capital.”²⁹

4.4 RETOMANDO O PACTO DE LEITURA

A partir de minhas considerações expressas na seção anterior, e retomando a discussão que ficou em aberto no final do capítulo 1, sobre a natureza do pacto de leitura a ser firmado entre Bukowski e seu leitor, já se delineia a hipótese de que o estabelecimento tanto do pacto autobiográfico quanto de um pacto ficcional estável resulta impossível, dado o caráter híbrido da obra *Factótum* (e da grande maioria da produção literária de Bukowski), que, retomando as palavras de Luciene Azevedo, “bagunça o horizonte de expectativas do leitor”.

Tendo consciência das semelhanças entre a biografia de Bukowski e as experiências de Chinaski narradas nos romances do autor, podemos perceber a concepção de seu personagem como uma forma que o autor encontrou de ficcionalizar-se, agindo assim sobre o tecido de sua própria trajetória de vida, reinterpretando-a e, em consequência disso, reescrevendo-a, de modo a criar um meio de expressão artística e de crítica social coerentes. Creio ser nesse ponto que a escrita de Bukowski pode ser considerada autoficcional, pois no seio dessa

²⁸ “[...] The most widely published poet in the American alternative literary scene in the 60s.” (Tradução minha).

²⁹ “Bukowski [...] desafiou um sistema de produção e recompensa se tornando rico com sua escrita sobre a pobreza, por explorar as condições do capitalismo para criar capital”. (Tradução minha)

reescritura, o auto-referencial e o ficcional se misturam, ou se contaminam, nas palavras de Santiago, e a lembrança e a performance se confundem, juntamente com a identidade de Bukowski e Chinaski, no nível do indecível. Ao mesmo tempo, essa fusão entre o auto-referencial e o ficcional não deixa de reestabelecer o vínculo entre literatura e vida, que Bukowski julgava ausente em grande parte da produção literária com que travava contato.

De acordo com Dobozy (2000, p. 294), “The conjunction of, and similarity between, ‘world’ and ‘word’ suggests that for Bukowski the ‘world’ is the ‘word’, that social mastery depends upon an engagement with, and an exploitation of, reality as discourse”.³⁰ Tal perspectiva nos permite enxergar na produção de Bukowski um duplo movimento através do qual o autor busca se apropriar da realidade através do discurso, ao mesmo tempo em que alimenta esse discurso com sua própria experiência. A confiabilidade de Bukowski estaria relacionada então ao modo coerente com que o autor se envolve nesse “combate” contra o mundo através da palavra, apresentando ao leitor um personagem que, ao mesmo tempo em que expressa seu descontentamento em relação à sociedade em que vive, age de acordo com suas convicções.

Daniel Bigna, de fato, propõe um pacto de leitura, para a obra de Bukowski, que dialoga com essa perspectiva e que pode ser visto como uma alternativa para o pacto romanesco e autobiográfico:

One might reasonably wonder whether Bukowski ever consciously set out to deceive his readers and what he might gain from doing so. [...]

Bukowski’s truth is thus manifested in his fiction as a reaction to a perceived falseness in mainstream society and the way it functions. His truth is only revealed when the reader accepts his own conceptions of what constitutes falsity. The reader must thus enter into a pact with the writer Bukowski. Consequently, meaning can be extracted from the writing, if the reader is willing to accept that there is a certain honesty in Chinaski’s view of the world and related quest for freedom.³¹ (BIGNA, 2005, p. 16-17)

³⁰ “A conjunção de, e similaridade entre, ‘mundo’ [*world*] e ‘palavra’ [*word*] sugerem que para Bukowski o ‘mundo’ é a ‘palavra’, esse domínio social [da luta contra o mundo e a palavra] depende de um compromisso com, e uma exploração da realidade como discurso”. (Tradução minha)

³¹ Uma pessoa pode se perguntar se Bukowski empenhou-se conscientemente, em qualquer momento, em enganar seus leitores e o que ele poderia ganhar fazendo isso. [...] A verdade de Bukowski é então manifestada em sua ficção como uma reação a uma falsidade percebida por ele na sociedade convencional e na forma como ela funciona. Sua verdade é apenas revelada quando o leitor aceita suas concepções sobre o que constitui a falsidade. O leitor deve então entrar em um pacto com o escritor Bukowski. Consequentemente, significado

A proposta de Bigna tem como base, em partes, a semelhança de abordagem literária que ele percebe entre a obra de Bukowski e Proust. Utilizando as considerações de George Painter sobre a obra Proust, Bigna afirma que:

By 'selecting, telescoping and transmuting,' Proust transformed the facts of his own life into an aesthetic form, thus writing what Painter labels, "a creative autobiography." [...] Painter makes the distinction between autobiography and autobiographical fiction by observing that Proust's, "places and people are composite in time and space, constructed from various sources and from widely separate periods of his life. His purpose in so doing was not to falsify reality, but, on the contrary, to induce it to reveal the truths it so successfully hides in this world." (xviii). Painter argues that Proust does so to discover, "the inner meanings of what exists".(BIGNA, 2005, p. 18)³²

Do mesmo modo, em Bukowski o compromisso com a verdade factual estaria submetida a um compromisso maior de descobrir as "verdades que a realidade esconde no mundo". Assim, podemos perceber as alterações ou "adornos" que Bukowski operou ao transpor sua vida para seus romances não como tentativas de enganar o leitor, mas, pelo contrário, como uma estratégia inserida em um certo projeto, um modo de operar sua crítica contra a hipocrisia na sociedade moderna, o que não ficaria claro, necessariamente, se apenas escrevesse sua autobiografia.

A ideia de Bigna, de um certo tipo de "pacto bukowskiano" desloca a discussão do âmbito da "verdade ou mentira", e, conseqüentemente, do compromisso (por parte do autor) e a expectativa (por parte do leitor) em relação a uma verdade estritamente factual e se volta para o campo de uma verdade subjetiva, advinda da visão de mundo peculiar de Chinaski, onde a verdade está vinculada não ao fato, mas ao modo coerente como Chinaski expressa o que ele acredita ser as "coisas como elas são".

pode ser extraído da escrita se o leitor aceitar que há uma certa honestidade na visão de mundo de Chinaski e na busca por liberdade relacionada a ela."(Tradução minha)

³² "Ao 'selecionar, ampliar e transmutar,' Proust transformou os fatos de sua própria vida em uma forma estética, escrevendo então o que Painter classifica como "uma autobiografia criativa." [...] Painter faz a distinção entre autobiografia e ficção autobiográfica observando que em Proust 'os lugares e pessoas são compostos no tempo e espaço, construídos a partir de várias fontes e de períodos amplamente separados de sua vida. Seu propósito ao fazer isso não era o de falsear a realidade, mas, pelo contrário, de induzi-la a revelar as verdades que ela esconde nesse mundo de forma tão bem sucedida (xviii). Painter argumenta que Proust faz isso para descobrir "os sentidos interiores do que existe". (Tradução minha)

5 CONCLUSÃO

Acredito que uma forma de resumir a trajetória literária de Charles Bukowski se encontre nos versos de um poema do próprio autor, no qual ele diz “Se você for tentar, vá até o fim, caso contrário, nem comece”.³³ Afinal de contas, Bukowski começou enviar seus textos para publicação em revistas durante a década de 40, tendo como saldo, nessa década, a publicação de dois contos e dezenas de cartas de rejeição. Foi apenas a partir de meados da década de 50, depois da revolução do mimeógrafo e da emergência das novas vanguardas literárias norte-americanas que Bukowski encontrou espaço para publicar seus poemas, contos e ensaios, que iam de encontro à literatura já estabelecida. E apenas a partir da década de 70 é que Bukowski finalmente poderá abandonar sua vida de assalariado para se dedicar exclusivamente à literatura. O grande intervalo entre sua primeira publicação e seu reconhecimento como escritor, se deve, em grande parte, à sua recusa em seguir os padrões da “*boa literatura*”.

Esse compromisso que Bukowski estabeleceu consigo mesmo sugere um engajamento em relação à literatura que produzia, que desloca a verdade do estritamente factual para *sincero*, no sentido de ser consistente com uma visão de mundo singular, transmitida de modo coerente no decorrer de sua ampla produção literária, e que está relacionada ao que Daniel Bigna afirma ser uma consciência a respeito da *falsidade* presente na sociedade contemporânea.

Santiago (2008, p. 177) afirma que:

As histórias – todas elas, eu diria num acesso de generalização – são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor. (SANTIAGO, 2008, p. 177)

Creio que a obra de Bukowski esteja mais relacionada com as considerações de Santiago, no sentido de que privilegia uma “verdade poética” narrada pela ficção, que não poderia ser alcançada a partir do mero relato dos fatos acontecidos, do que com algum tipo de pretensão de “narrar sua vida num espírito de verdade”, como o

³³ Poema *Roll the Dice*. O trecho citado pertence aos três primeiros versos do poema: “If you’re going to try, go all the / way / otherwise, don’t even start” (BUKOWSKI, 2016c). Tradução minha.

fazem os autobiógrafos, de acordo com Lejeune. Ao mesmo tempo, o papel do autobiográfico em Bukowski está longe de poder ser negligenciado, constituindo material fundamental na crítica que o autor opera, não só em *Factótum*, mas também em *Cartas na rua* (1971) e em diversos outros textos.

Factótum, publicado em 1975, realiza uma crítica contundente ao trabalho na modernidade. É interessante notar, entretanto, que há um hiato de mais de 30 anos entre as experiências de Bukowski que deram origem aos episódios narrados por Chinaski e a publicação do livro. Esse olhar distanciado em relação ao passado e a possibilidade de dar coerência a um conjunto de memórias nem sempre temporalmente próximas que essa distância proporciona, dialoga com o próprio estágio atual da sociedade, considerada por alguns como modernidade radicalizada (Giddens) ou líquida (Bauman) e por outros de pós-modernidade (Lyotard). Pois, tendo as instituições modernas perdido a legitimidade que lhes conferiam os “grandes relatos”, elas podem ser vistas agora retrospectivamente, com um olhar crítico.

É preciso lembrar que não houve uma completa ruptura entre a era industrial e a pós-industrial, entre o capitalismo *pesado* e o *leve*. Assim, enquanto muitas empresas podem movimentar enormes cifras de dinheiro a partir de um *home office*, ainda existem grandes fábricas que seguem até hoje o modelo fordista de produção, principalmente no chamado Terceiro Mundo. Desse modo, a crítica de Bukowski em *Factótum* não deveria ser considerada defasada, nem na época em que foi produzida, nem nos dias de hoje e Chinaski, conforme discutido na seção 3.2, poderia ser visto como um predecessor da subjetividade pós-moderna, já na década de 40.

Factótum nos possibilita repensar o modo como nos posicionamos em relação ao trabalho, evidenciando como o indivíduo pode se tornar escravo de uma rotina nociva e alienante, ludibriado por ideias de progresso individual e compensação futura de seus esforços, que servem apenas para legitimar a exploração exercida sobre o sujeito por aqueles que detém o capital, ao mesmo tempo em que mostra que é possível se desvencilhar dessa lógica de exploração, e viver uma vida que, sem ser necessariamente luxuosa ou segura, é vivida de modo mais consciente e livre.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In. _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção.e literatura contemporânea. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n.12. Belém, ABRALIC: 2008. p. 31 – 49.
- BAUGHAN, Michael Gray. *Charles Bukowski*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BIGNA, Daniel. *Life on the Margins: The Autobiographical Fiction of Charles Bukowski*. University of New South Wales at the Australian Defence Force Academy, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183 – 192.
- BUKOWSKI, Charles. *Ao sul de lugar nenhum*. Porto Alegre: LP&M, 2010.
- _____. *Escrever para não enlouquecer*. Porto Alegre: LP&M, 2016.
- _____. *Factótum*. Porto Alegre: LP&M, 2016.
- _____. *Notas de um velho safado*. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- _____. *Pedaços de um caderno manchado de vinho*. Porto Alegre: LP&M, 2015.
- _____. *Roll the dice*. Disponível em <
<https://hizam.wordpress.com/2006/09/26/charles-bukowski-roll-the-dice/>> Acesso em 6 out. 2016.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. A questão dos gêneros. In. _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253 – 294.
- DEBRITTO, Abel. “Writing into a Void”: Charles Bukowski and the Little Magazines. *European Journal of American Studies*. v. 7, n. 1, 2012.
- DOBOZI, Tamas. *Towards a definition of Dirty Realism*. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Faculty of Graduate Studies (Department of English), University of British Columbia, Vancouver, 2000.

GALLAGHER, Catharine. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.) *O Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 629 - 658.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GUDMUNDSDÓTTIR, Gunnthórunn. *Borderlines: autobiography and fiction in Postmodern Life Writing*. Nova York: Rodopi, 2003.

KLINGER, Irene Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. 205p.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e Ficção in. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVI, Giovani. Usos da Biografia. In. . In. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MADIGAN, Andrew J. Henry Chinaski, Zen Master: Factotum, the Holy Fool, and the Critique of Work. *American Studies in Scandinavia*. v. 42, n. 2, 2010.

PACE, Ana Amélia Barros Coelho .*Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. São Paulo, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. In. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora: 1976.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. jul;dez 2008, v. 18. 2008.

_____. Posfácio. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SOUNES, Howard. *Charles Bukowski: Locked in the Arms of Crazy Life*. New York: Groove Press, 1999.

THE CHARLES Bukowski Tapes. Direção de: Barbet Schroeder. França: Les Filmes du Losange, 1987. (240min).